

Don Quijote, o el primer sujeto moderno

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ*

Revista Cultura Económica

Año XXXIV • N° 91

Junio 2016: 7-22

Resumen: Este trabajo se propone analizar la figura de Don Quijote, en la novela de Cervantes, a la luz de una teoría general de las tres matrices narrativas (cosmogónica, heroica, novelesca) que define la gradual declinación en voluntad, poder y eficacia del actante-sujeto en sus relaciones con el objeto-mundo. El caso de Don Quijote se presenta como emblemático de la nueva subjetividad moderna, no solo porque inaugura el modelo de un sujeto de pretensiones omnipotentes frente a la realidad objetiva, sino porque anticipa y en cierto modo consuma la entera parábola de la Modernidad, al presentar la evolución de ese inicial sujeto omnipotente y eficaz hacia la ineficacia, la impotencia, la abulia y el fracaso.

Palabras clave: *Don Quijote* – sujeto – objeto – Modernidad – matriz narrativa – heroísmo – antiheroísmo

Don Quixote or the First Modern Subject

Abstract: This work intends to analyze the figure of Don Quixote, in the novel of Cervantes, in the light of a general theory of the three narrative matrixes (cosmogonic, heroic, and novelistic) that define the gradual decline in will, power and effectiveness of the actant-subject in its relations with the world-object. The case of Don Quixote presents itself as emblematic of the new modern subjectivity, not only because it inaugurates the model of a subject of omnipotent pretensions vis-a-vis objective reality, but because it anticipates, and in a certain way consumes, the entire parable of Modernity, by presenting the evolution of that initial omnipotent and effective subject towards ineffectiveness, impotence, apathy and failure.

Keywords: Don Quixote – subject – object – Modernity – narrative matrix – heroism – antiheroism

I. Introducción

Existe universal consenso en torno de que el *Quijote* de Cervantes es no solo la primera novela estrictamente tal de la historia de la literatura, sino también la más perfecta jamás escrita; ella no solo inaugura el género, sino lo consuma, y en cierto modo lo clausura en sus posibilidades, de modo tal que todas las novelas que con posterioridad a ella y hasta hoy se han compuesto—incluso las más eminentes, geniales o de apariencia más rupturista e innovadora— no han hecho más que reformular, enfatizar o desarrollar desde diversos ángulos parciales lo que el *Quijote* ya ha estipulado y realizado orgánica y

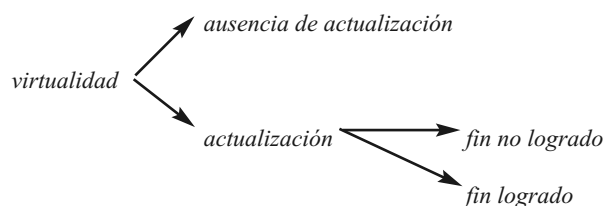
comprendidamente como programa y como vaticinio. Razones de teoría literaria, de técnica y construcción narrativas, de elaboración psicológica de los personajes y de postulación y organización de los diversos planos de la realidad representada concurren solidariamente a la hora de fundamentar estos asertos; no será el propósito de estas páginas aducir o recordar tales razones, que pueden visitarse en la ingente tradición crítica cervantina. Nuestro objetivo, más acotado, ha de limitarse a la presentación y postulación del personaje de Don Quijote como el primero y más perfecto representante de la subjetividad moderna a la luz de una teoría general de las matrices narrativas que habrá de

* Universidad Católica Argentina, CONICET - javier_gonzalez@uca.edu.ar

permitirnos definir y caracterizar su peculiar modo de relacionarse con la realidad del mundo, en un tipo de vínculo sujeto-objeto que no solo inaugura sino —como decíamos— consume y agota las modalidades propias del hombre de la Modernidad¹.

II. Las tres matrices narrativas

Nuestro punto de vista será, por tanto, narratológico, y para ello nos servirá recuperar una de las nociones básicas de la narratología estructural de la segunda mitad del siglo XX, a saber, que todo relato consta, en última instancia y al margen de otros elementos adventicios, secundarios o prescindibles, de al menos los siguientes tres: 1) un sujeto; 2) una acción; 3) un objeto². Sujeto y objeto constituyen los elementos invariables o fijos de la fábula, en tanto la acción encarna el elemento variable o mutable, el “proceso” (Bal, 1995: 21), de acuerdo con los dos niveles de la historia —personajes y acciones— establecidos por Todorov (1982: 159-173). Ya había advertido Algirdas Greimas, en su clásica formulación del modelo actancial de seis componentes, que de estos eran el sujeto y el objeto los actantes básicos, que definían a su vez la acción de base realizada en torno del semema del *deseo*³, vale decir, en torno de un *acto de voluntad* que pone en relación al sujeto y al objeto como el deseante y lo deseado, el obrante y lo obrado, el obtenedor y lo obtenido. Cabe incluso ensayar una integración en paralelo de los tres elementos básicos del sujeto, la acción y el objeto, de sus correlativos desear, obrar y obtener, y de esa otra tríada propuesta por Claude Brémond para explicar la dinámica de todo proceso o acción a partir de sucesivas fases que van dando paulatina carnadura y consumación al apuntado deseo en cuyo torno se organiza la dinámica narrativa. Recuértese que para Brémond toda secuencia narrativa progresa a partir de un sistema de posibilidades que admiten su realización o su no realización, en un juego de instancias binarias sucesivas y alternativo-excluyentes que siempre se pautan ternariamente, de la siguiente manera (Brémond, 1982: 88 y ss.):



Según nuestra propuesta integrativa de ambos esquemas triádicos, tendríamos que: a) la instancia de la *virtualidad* se centra en el sujeto y opone el *desear* al *no desear* dicho sujeto un determinado objeto; b) si se realiza el desear, la segunda instancia de la *actualización* se centra en la acción y opone el *obrar* al *no obrar* el sujeto sobre su objeto deseado; c) si se realiza el obrar, la tercera instancia del *fin logrado* se centra en el objeto y opone el *obtener* al *no obtener* el sujeto dicho objeto deseado y obrado. Al proponer que las tres instancias de la secuencia “se centran” la primera en el sujeto, la segunda en la acción y la tercera en el objeto, no estamos postulando una identificación absoluta y unívoca de cada una de ellas con uno y solo uno de los elementos del relato; va de suyo que el sujeto domina o prevalece en la instancia de la virtualidad, pero en él y mediante su deseo se hacen ya presentes también la acción proyectada y el objeto esperado o perseguido —en rigor, el desear es también una acción, aunque no operativa por sí misma, y no se concibe un deseo que no sea “de algo”, esto es, de un objeto concreto—; de igual modo, en la instancia de la actualización domina o prevalece como elemento central la acción operativa, pero esta supone necesariamente un sujeto que la ejecute conforme a su previo deseo y un objeto que sea ejecutado y buscado como fin último; al cabo, en la instancia del fin logrado queda claro que tal fin se identifica con el objeto obtenido y es entonces este elemento el que domina, pero a su través continúan presentes y vigentes tanto el sujeto que lo deseó como la acción que lo obró. La centralidad de cada elemento en cada instancia, en síntesis, no conlleva la exclusión o la ausencia de los otros dos elementos, sino su presencia indirecta “a través y en función” del elemento dominante y central. La correlación queda establecida de la siguiente manera:

1) SUJETO	que al <i>desear</i>	define una <i>virtualidad</i> de acción
2) ACCIÓN	que al ser <i>obrada</i>	define una <i>actualización</i> de la virtualidad
3) OBJETO	que al ser <i>obtenido</i>	se define como <i>fin</i> lo grado

Pues bien, es a partir de esta correlación que intentaremos esbozar aquí una *teoría general de las matrices narrativas*, que aspire a dar razón, mediante su libre juego de prevalencias, transiciones e intersecciones, de las especies históricas concretas que han vehiculizado en la tradición occidental las diversas posibilidades de *relato*. Los tres resultados posibles que se derivan de nuestro esquema correlativo-triádico pueden en consecuencia enunciarse como sigue: *a)* cuando el sujeto cumple completa y absolutamente con las tres fases del desear, el obrar y el obtener su objeto, el tipo de relato que se genera corresponde a una *matriz narrativa cosmogónica*; *b)* cuando el sujeto cumple en forma completa, pero no absoluta sino relativa, con el proceso triádico, conforme a las limitaciones que hemos de explicar, el tipo de relato generado corresponde a una *matriz narrativa heroica*; *c)* cuando el sujeto no cumple con el proceso en modo alguno, porque no realiza alguna de sus tres instancias sucesivas —no desea, no obra o no obtiene—, el tipo de relato que se genera corresponde a una *matriz narrativa novelesca*. Cumple entonces describir y analizar brevemente cada una de estas matrices en sus rasgos definitorios.

1. Matriz cosmogónica

Lo que define primeramente a la matriz narrativa cosmogónica es la completa y total identificación en el sujeto de las acciones —de suyo, tanto conceptual cuanto cronológicamente, distintas, sucesivas y condicionadas por la inmediatamente anterior— de desear, de obrar y de obtener. En el sujeto de la acción cosmogónica el desear se identifica plenamente con el obrar y el obrar con el obtener, y toda posible distinción entre las tres fases del proceso es de índole meramente racional o lógica, no entitativa u ontológica. Habida cuenta de esta identificación plena de las tres fases de Brémond en una sola

y única acción simultánea, el sujeto que la realiza se define como *omnipotente* en su moción deseante, operante y obtinente hacia su objeto, no solo porque cumple acabadamente con su deseo, sino porque se impone de igual modo acabado y definitivo a su objeto, dándole su forma, consistencia y existencia misma. Se trata de una relación sujeto-objeto definible como *acabada y unidireccional*, toda vez que el sujeto consume su deseo mediante una ejecución eficaz y completa que se vuelca sobre el objeto de un modo absoluto y determinante, pero no reversible: el objeto cobra existencia y adquiere entidad solo a partir de la acción deseante, operante y obtinente del sujeto, del cual depende ontológica y axiológicamente en forma total, tanto en su sustancia y en su existencia cuanto en su valor, pero a la capacidad absoluta del sujeto de generar y configurar su objeto no responde una similar capacidad de este de influir en aquel; el sujeto hace de su objeto lo que quiere sin recibir en lo más mínimo de él influencia, modificación, condicionamiento o determinación algunos. Dicho en otros y más simples términos: la relación sujeto-objeto en la matriz cosmogónica es la misma relación que se establece entre Dios y el mundo, según se plasma narrativamente en el relato del Génesis y en las sucesivas instancias de la historia bíblica, entendidos, respectivamente, como las dos fases cronológicamente sucesivas pero entitativamente idénticas de una sola y global acción creadora y gobernadora del mundo. Dios hace el mundo, pero su hacerlo no se limita al acto inicial de generación a partir de la nada y su instauración en la existencia, sino que incluye también el despliegue histórico de su gobernación providente y sus múltiples intervenciones salvíficas, todo lo cual traduce un *único acto de voluntad eficiente* que no diverge de aquel *deseo* operante y obtinente que daba inicio a la tríada brémondiana⁴. Lubomír Dolezel distingue entre las acciones intransitivas, que afectan solamente al sujeto, y las transitivas, que afectan también a los objetos del mundo, y aclara que estas últimas son asimétricas, porque el objeto se deja afectar por el sujeto sin potestad alguna para afectar a su vez y en similar sentido a aquel; es exactamente lo que sucede con la acción matricial cosmogónica, que en términos de

Dolezel podría definirse como una acción *transitiva-asimétrica* y —por consistir en la creación de un objeto hasta entonces inexistente— *radical-productiva*⁵.

Cabe una aclaración importante. Nuestra tipología de las matrices narrativas postula como distintos e inconfundibles el relato cosmogónico y el relato heroico, por las razones que se dirán enseguida al describir la segunda modalidad, pero tradicionalmente —según se contiene, por caso, en la *Poética* de Hegel— los poemas cosmogónicos o teogónicos han venido siendo incluidos en el campo de la poesía heroica, como formas especiales, acaso algo débiles a causa de su falta de unidad, de la epopeya⁶. Podríamos por nuestra parte suscribir esta opinión tradicional, a condición de efectuar un deslinde muy neto entre la cosmogonía mítica, politeísta o pagana, que sí es heroica y se inscribe en la epopeya, y la cosmogonía judeocristiana, que en absoluto puede asimilarse a un relato heroico. La diferencia se deriva de la radical distancia que media entre los dioses poderosos pero no omnipotentes de las mitologías, semejantes por ello a los héroes humanos, que para crear el cosmos luchan contra una materia preexistente, de naturaleza tan divina como la de los dioses ordenadores e identificable por lo general con las nociones equivalentes del caos y del mal, que les opone cierta resistencia —vale decir, contra objetos que no sufren unidireccionalmente las determinaciones que les imponen los sujetos, sino que a su vez retribuyen a estos con ciertos condicionantes y límites que relativizan y parcializan su acción—, y el todopoderoso Dios bíblico que hace el mundo *ex nihilo* y no se deja limitar ni condicionar en modo alguno por el objeto de su creación. Se trata de una divergencia que se iluminará seguidamente, mediante la caracterización de la matriz narrativa heroica.

2. Matriz heroica

Si en la matriz cosmogónica el desear, el obrar y el obtener del sujeto se identificaban en una única acción, en la heroica estamos por el contrario ante tres acciones perfectamente distintas y sucesivas, que se encuentran relacionadas

causalmente: se desea, se obra lo que se desea (y porque se desea), se obtiene lo que se obra (y porque se obra). El sujeto es poderoso y eficaz en su acción, pues no fracasa en lo que desea, obra y obtiene, logra imponerse a su objeto y realiza su deseo en las dos fases posteriores que le son consecuentes, pero ya no es omnipotente como el Dios judeocristiano, pues su poder no es absoluto y su realización no es acabada, inmediata y unidireccional como la de la cosmogonía, sino *parcial, paulatina, esforzada y bidireccional*. Si Dios es el Señor de la Historia, porque la crea e interviene eficazmente en ella para sostenerla y gobernarla aun contando con —y sirviéndose de— los actos libres de las criaturas humanas, el héroe es apenas el agente poderoso de una historia en la que interviene y a la que modifica imprimiéndole su recia voluntad⁷, pero no determinándola y configurándola de manera total, pues el mundo en cuanto objeto se le resiste, opone condiciones y límites a su obrar y, a su vez, también influye sobre él, modificando su vida, su carácter, su armazón psíquica, haciéndolo madurar y crecer espiritualmente, volviéndolo más sabio, más santo, a veces desengañado, siempre fortalecido por las experiencias duras y arduas por las que lo fuerza a atravesar⁸. Frente al Dios creador que se impone por completo al objeto de su acción creadora, configurándolo acabada y absolutamente en su ser y en su valor, el héroe —y, asimilable a él, el dios del mito politeísta— solo se impone a su objeto de manera parcial y lo configura de manera apenas relativa, recibiendo asimismo de este una también parcial y relativa configuración en sentido inverso, de modo tal que *en la acción heroica, ambos actantes, sujeto y objeto, héroe y mundo, se configuran recíproca, parcial y relativamente*, en un ponderado equilibrio bidireccional que surge, no ya de la mera imposición del sujeto sobre el objeto de una acabada determinación de ser y de valor, sino de una *identificación ontológica y axiológica de hecho* entre el héroe actuante y el mundo contra-actuante. Lo que viene el héroe a operar sobre el mundo no atañe a la sustancia profunda de este, no se trata de una acción —en términos de Dolezel— enteramente productiva o destructiva que hace que el mundo sea o deje de ser, sino

de una acción *modificativa*: el mundo está bien hecho por Dios, y el héroe armoniza con él en entidad y en valores, solo que por sobre su intrínseca bondad cada tanto padece el mundo de parciales desvíos o imperfecciones relativas —situaciones de desorden, de injusticia, de violencia, de deshonor— que se hace necesario rectificar para restaurar en plenitud el orden intrínseco primero, menoscabado y resentido pero no negado ni desaparecido. Para operar esta restauración —en la misión del héroe, toda innovación es aparente o meramente formal, pues las nuevas formas legales o materiales que instaure responden en lo profundo a la voluntad de regresar al orden sustancial primero circunstancialmente violado u obliterado— el sujeto ejecuta su deseo mediante un obrar que contempla la apuntada bidireccionalidad del hacer y el ser hecho, del modificar el objeto y el dejarse modificar por él, en *un proceso de doble y recíproca configuración meliorativa*: héroe y mundo, al cabo de la acción heroica y de la contra-acción mundana, emergen mejores, más sabio, fuerte y santo el primero, más ordenado, justo y firme el segundo⁹.

La matriz narrativa heroica se plasma histórica y concretamente, de manera modélica, en el poema épico o epopeya, vasto relato en el que un sujeto fuerte y en gran medida ejemplar logra modificar su objeto, el mundo en el que actúa, de manera parcial y relativa pero siempre eficaz, mediante *una serie de actos de voluntad no solo eficiente, sino también paciente*. Es una precisión de suma importancia, pues el héroe, siempre definido por su capacidad volitiva y operativa eficiente o actuante¹⁰, se define igualmente por su capacidad paciente y sufriente; no solo es héroe quien desea, obra y obtiene, sino también quien, deseando y obrando, logra soportar las limitaciones y los condicionamientos que restringen la obtención de lo deseado o que inclusive la impiden, sacando provecho de ello para su crecimiento y fortalecimiento personal, para su mejoramiento moral, y aun para la edificación del pueblo circunstante que lo ve y admira como grande en la victoria y en la derrota por igual. Porque no es indispensable, ni siquiera mayormente frecuente en el héroe, el triunfo

inmediato, constante o definitivo: el héroe vence a largo plazo, a veces mediante la semilla de conducta ejemplar que deja sembrada para que otros, a su zaga, la hagan germinar; puede el héroe ser derrotado, fracasar en su objetivo primero, incluso morir en su intento de orden y justicia, pero jamás su posible fracaso equivaldrá a una frustración, pues su deseo y su obrar, aunque no necesariamente coronados mediante la obtención completa de lo deseado y obrado, entrañan ya una modificación meliorativa y eficaz del objeto exterior —el mundo— y del objeto interior —la propia alma del sujeto— sobre los cuales actúa¹¹. Aquiles muere en el asalto de Troya, pero más allá de su derrota personal es gracias a su concurso que Troya se gana, y por tanto su fracaso individual e inmediato conlleva una victoria colectiva y mediata, y su acción no deja de ser eficaz y plenamente heroica; Eneas y los suyos fracasan en su defensa de Troya, pero al cabo del tiempo y de muchas aventuras su estirpe fundará Roma y regenerará en ella una Troya mejor; Roland muere en la batalla contra los sarracenos en Roncesvalles, pero su ejemplar liderazgo guerrero deja sentadas las bases para que sus huestes tomen debida revancha y den vuelta ese resultado ganando la guerra; Ruy Díaz de Vivar debe probar las sucesivas derrotas de un injusto destierro y una infamante deshonor familiar en sus hijas, pero esas derrotas resultan a la larga los requisitos para más grandes victorias, ya que el destierro lo arroja a tierras de moros y allí logra sonoras victorias que lo vuelven poderoso y rico, y la afrenta de sus yernos sobre sus hijas desemboca en la nulidad de las bodas y en la celebración de otras que lo vuelven pariente de las casas reales de Navarra y Aragón. En la vida del héroe hay siempre lugar para el fracaso, pero jamás tiene el fracaso la última palabra ni genera en su espíritu el acíbar de la frustración vital. Para advenir a la frustración, a la imposibilidad o incluso a la ausencia cabal de deseo, a la modificación no meliorativa del sujeto, y a veces a su llana destrucción por parte del objeto que se le opone, será necesario dar un paso hacia el tercer modelo de relato.

3. Matriz novelesca

Frente a la identificación total del desear, el obrar y el obtener en la cosmogonía, y la efectividad causal del desear, el obrar y el obtener en la acción heroica, en la que las tres fases no se identifican ya pero se causan sucesiva y eficazmente, la matriz narrativa novelesca no se define ni por identificación ni por sucesividad causal y eficaz de los tres elementos, sino por la desconexión y el quiebre entre ellos, de modo tal que en alguna de las tres instancias ocurre necesariamente un obstáculo insalvable que hace fracasar la acción: o bien el sujeto ya no desea nada, o bien desea pero no obra consecuentemente con su deseo, o bien desea y obra, pero no obtiene el fin deseado y obrado. Se trata de un sujeto *abúlico* —no desea—, *impotente* —no obra— o *ineficiente* —no obtiene—, de un sujeto, por lo tanto, que *no logra realizar su acción sobre el objeto*, sea porque falla absolutamente desde su incapacidad de deseo o de definición del deseo, sea porque, aun deseando y definiendo qué desea, no logra pasar a la instancia del obrar, sea porque, aun obrando, no logra coronar su acción con la obtención, total o parcial, del fin deseado y perseguido. Si acaso alcanza algún logro, se tratará siempre de un logro insuficiente, débil, que no produce satisfacción plena, sino frustración, desencanto y, en las formulaciones más extremas, sensación de fracaso vital completo, depresión, ansias de suicidio o abandono de sí. Frente al sujeto divino que se impone acabada e instantáneamente a su objeto, frente al sujeto heroico que se impone parcial y paulatinamente a él, el sujeto novelesco —cabal *antihéroe*— no se impone en absoluto a su objeto, ni siquiera en forma parcial, paulatina o incompleta; antes bien, sucede exactamente lo contrario, *es el objeto el que se impone al sujeto*, es el mundo el que domina, a veces destruyéndolo, al antihéroe, con quien ya no se identifica ni en ser ni en valores, sino antagoniza en ambas cosas con él. La relación sujeto-objeto, *peyorativa* por la índole de los efectos de este sobre aquel, vuelve a ser, como en la cosmogonía, y frente a la bidireccionalidad que definía al relato heroico en el que héroe y mundo se configuraban meliorativamente de

modo recíproco, exclusivamente *unidireccional*, pero de sentido exactamente opuesto al de la matriz cosmogónica: no es ya una relación productiva sino destructiva, quien domina la relación no es ya el sujeto sino el objeto, no ya el espíritu creador sino las fuerzas regresivas y caotizantes de la materia o de la ciega dinámica social y económica. Si de Yavé a Eneas, Roland y el Cid Campeador hay ya una enorme distancia, la que media entre estos últimos y Don Quijote, Julien Sorel, el escribiente Bartleby, Mersault y Gregor Samsa es aún mayor, no porque la distancia entre ambos grupos presente de suyo una magnitud más dilatada, sino porque inclusive en el interior del tercer grupo, entre estos pocos personajes paradigmáticos que mencionamos, median distancias y diferencias de grado considerables, que van desde un Don Quijote que sí desea y obra, pero que no obtiene¹², hasta un Julien Sorel que desea, obra y obtiene resultados parciales, efímeros, engañosos, hasta un Bartleby y un Mersault que ni siquiera desean y un antihéroe kafkiano que ni siquiera sabe o se pregunta si desea o no.

Despréndese de lo anterior que esta relación antihéroe-mundo, en la que es el segundo el que se impone al primero, modificándolo y no dejándose modificar —al menos no en la medida y los alcances deseados por el sujeto—, no siempre ni necesariamente conlleva una destrucción del personaje o un fracaso absoluto; si bien la modificación del antihéroe por imposición del mundo no responde a su deseo inicial y es en última instancia no querida y forzada, a veces contiene determinaciones objetivamente positivas, aunque puedan no vivirse y recibirse como tales, como una mayor sabiduría, el aprendizaje de una lección de vida, el autoconocimiento y la conciencia de los propios límites —según ocurre notoriamente en las llamadas novelas de formación, en las que el personaje debe aceptar “las leyes del mundo”, ya sea de buen grado o extrayéndolas como doctrina a partir de una catástrofe—; otras veces, por cierto, la modificación es enteramente peyorativa y aun destructiva para el sujeto, y consiste simplemente en su liso y llano fracaso, en su frustración, en su aniquilación psíquica o física, sin posibilidad

alguna de capitalización moral o cognitiva. Pero se trate de lo uno o de lo otro, la relación del sujeto con su objeto es siempre asimétrica en favor del segundo, que obra —en términos de Dolezel— como una *fuerza-N* o fuerza natural no intencional pero potentísima, a la que debe el impotente personaje oponer intencionales pero al cabo insuficientes acciones reactivas, casi siempre condenadas a la ineficacia¹³.

Va de suyo que la matriz que llamamos novelesca se realiza narrativamente, de modo paradigmático, en la novela que se inicia en Occidente con el *Quijote* y culmina con los diversos experimentos antinovelísticos del siglo XX, de Calvino a Cortázar —si bien reconoce antecedentes y realizaciones seminales o imperfectas en especies anteriores a Cervantes—, porque es en la novela donde la asimetría entre los deseos y las acciones del sujeto y la oposición triunfante del objeto se manifiesta con mayor grado de claridad y eminencia, mediante la presentación de personajes casi siempre antiheroicos que se definen por su *voluntad insuficiente, inoperante o ineficiente*¹⁴, frente a la realidad inapelable de un mundo que resulta incognoscible, inasible, indomeñable, en razón de su caótica fluctuación, de su constante mutabilidad, de su evolución asfixiante, tan opuestas a la modalidad estable, conclusa, pasada, consagrada en cierto modo, del mundo heroico¹⁵. Podría finalmente establecerse, como corolario, que el mundo de la cosmogonía es ante todo un orden pleno y perfecto, un *cosmos* generado acabada e instantáneamente por el sujeto divino omnipotente mediante esa acción absoluta del *desear = obrar = obtener*; el mundo de la epopeya heroica, en cambio, se define antes como un *ethos* que como un cosmos, pues el tipo de orden que postula no surge a partir de la imposición unidireccional y acabada que le confiere el sujeto, sino de una interacción bidireccional entre sujeto y objeto que resulta identificativa de ambos en ser y en valores, adquiere carácter más legal y moral que natural o integral, y procede causal y secuencialmente mediante la cadena eficaz del *desear > obrar > obtener*; finalmente, el mundo de la novela impacta sobre el personaje no ya como cosmos ni como *ethos*, sino como un *pathos* que se impone y

se padece inapelablemente, merced a la inconsecuencia y la rotura verificadas entre los eslabones de la cadena del *desear ≠ obrar ≠ obtener*.

III. Don Quijote a través de las matrices

El primer capítulo del *Quijote* pone en escena un macro-acto de voluntad por parte del personaje, vale decir, un acto de apariencia heroica: hay un sujeto humano que desea algo, que sabe bien lo que desea, y que lo pone en obra con plena conciencia de su obrar. Pero ocurre que el acto de voluntad es tan poderoso y ambicioso, tan cargado de potencialidad factitiva, que casi desborda la matriz heroica para advenir a cierta —engañosa— condición cosmogónica; en efecto, Don Quijote desea ser un caballero como los de los libros, y desea unas armas, una dama, un nombre y un corcel condignos de su nueva condición, con tanta fuerza, que su solo deseo, mediante la imposición ritual de nombres, parece instalar en la realidad aquellos objetos deseados. La escena es poco menos que genésica: hágase Don Quijote conforme a mi deseo, y Don Quijote fue hecho. Háganse Dulcinea, Rocinante, y fueron hechos, instalados en el orden de lo existente. El mundo parece no resistírsele en su incoado proceso de generación y ordenamiento. Don Quijote es, más que ese caballero Amadís de los libros al que admira y toma por modelo, Adán, y más que Adán, Dios. No ordena el cosmos con su brazo y su espada, sino con su palabra creadora, a cuya sola proferición la baja y cotidiana realidad de su mundo, de su *lugar manchego*, se le vuelve alta y deslumbrante, plegándose dócilmente a los dictados de una voluntad que equivale a su obrar y que se plasma en su nombrar. Así, la voluntad del sujeto equivale a su operatividad, y su operatividad a su eficacia. Un héroe-Dios. Aparentemente.

Aparentemente, desde luego, porque se trata de una eficacia efímera, apenas incoativa, y sustancialmente engañosa, limitada al primer capítulo y liquidada íntegramente dentro de los límites de este en su aplicación y vigencia. Y ello porque la ilusión de poder y eficacia de Don Quijote apenas si resulta viable en estricta soledad. Cuando el personaje voluntarioso está

solo, igual que está solo el niño que juega y construye universos imaginarios, nada hay en el mundo que no obedezca a sus dictados; por él existe el mundo, o mejor, no hay otro mundo que las proyecciones y construcciones de su imaginación. Nadie más hay allí para contradecir o desmentir esas proyecciones, para estorbarlas con una presencia discordante, para introducir en ellas la molesta cuña de *lo otro* objetivo. El contacto de Don Quijote con el mundo es aún puramente intencional, no real, y en consecuencia es su intención la que usurpa las prerrogativas de la realidad, construyéndola conforme a su arbitrio. Todavía no aparece Sancho, pero aun antes de Sancho, todavía no aparecen ni el ventero, ni las mozas, ni el arriero, ni el vecino. Ni siquiera merodean por allí el cura, el barbero, el ama o la sobrina. No hay nadie. Solo él y sus libros, que son él mismo, su propia sustancia. Tenemos ya aquí, treinta y dos años antes del *Discours de la méthode*, al potentísimo *cogito* que inaugura la subjetividad moderna, a ese yo pensante y deseante que, sin otra realidad en torno suyo que sí mismo, construye a partir de sí mismo un cosmos, una realidad y una verdad puramente intencionales.

Este no haber nadie además de sí mismo constituye a la vez la fortaleza y la debilidad de Don Quijote, y el primer escollo técnico de Cervantes, que no tardará en sortearlo rodeando a su personaje de imprescindibles y fecundos prójimos. Don Quijote, como Dios, necesita de su soledad, de su *mismidad* o *unicidad* solitarias, para fundar en ellas y con ellas su omnipotencia, pero necesita también —y sobre todo!— de la compañía, de la otredad, de la objetividad y la intersubjetividad, para ejercer su amor. Igual que Dios, desborda a tal punto de amor que no le basta amarse a sí mismo. Por eso se hace caballero, para amar servicialmente a los demás. Los necesita. Igual que Dios, necesita de aquellos que habrán de negarlo y crucificarlo para consumir su misión. Y este proceso de negación y crucifixión, que cubrirá el entero desarrollo de ambas partes de la novela, comienza ya en el capítulo segundo y en la venta en la que el hidalgo pretende armarse caballero, cuando el mundo real reclama por su lugar y primacía frente al mundo querido, imaginado y construido del

personaje solitario. Empieza así el contraste, el desajuste creciente entre el deseo, la acción y el resultado, entre el querer, el obrar y el obtener, y con ello, empieza a insinuarse ya, por sobre toda pretensión heroica, una matricialidad novelesca. Don Quijote desea armarse caballero, y obra conforme a tal deseo —esto es, ejecuta una serie de actos que *formalmente* deberían conducir a la satisfacción de su voluntad conforme a la matriz heroica—, pero por defecto o ausencia *reales* de las debidas condiciones —quien lo “arma” no es caballero sino ventero: *nemo dat quod non habet*—, su investidura es ficticia, abortada, inexistente. De igual manera, Don Quijote quiere que las mozas sean princesas, que la venta sea castillo, que el ventero sea castellano, exactamente como había querido en el capítulo anterior que su rocín fuera corcel, que la aldeana Aldonza fuera Dulcinea, que él mismo, Quijada, Quesada o Quejana, fuera Don Quijote; pero aquellas cosas las quería entonces en la omnipotencia de su soberana soledad, en los dominios subjetivos y absolutos de un mundo íntegramente conformado por las imágenes de su voluntad, y en cambio estas cosas las desea ahora en compañía de otras voluntades y otras consistencias, en contacto y en contraste de una objetividad más potente que su deseo y su imaginación. Aldonza, las viejas armas, el rocín, él mismo en cuanto modesto hidalgo de pueblo, no podían oponer resistencia real, por ausentes, silentes, aquiescentes o inexistentes, a su voluntad creadora y reconfiguradora; la venta, el ventero, las mozas, el arriero, sí pueden, sí gritan con palabras, con gestos, con su sola presencia, su rotunda oposición al proyecto quijotesco, sí reclaman por los fueros de lo real contundente frente a las pretensiones de lo ideal aparente. Este primero y radical fracaso será determinante de todo el curso ulterior de la historia: pese a la formalidad y a la intencionalidad adecuadas, la investidura de armas de Don Quijote ha fracasado, no se ha consumado, porque quien se la ha conferido no es caballero sino un ventero que solo ha aceptado llevarle la corriente a su alienado huésped para evitarse problemas; por lo tanto, Don Quijote no es, ni será en ningún momento posterior, un verdadero y real

caballero, y así, ninguna de sus acciones futuras habrán de ser caballerescas ni heroicas. Lo estrictamente heroico en él queda abolido como posibilidad casi *ab initio*.

Con todo, sí cumple nuestro personaje con la primera condición heroica: la existencia de un *proyecto* vital perfectamente definido, de naturaleza ardua y ejecución esforzada, que implique una transformación meliorativa del mundo y de sí mismo, esto es, que contemple efectos positivos tanto para el sujeto como para el objeto. Don Quijote formula este proyecto inequívocamente en su memorable discurso ante los cabreros y en su elogio de la pretérita Edad de Oro, en cuya restauración consiste justamente la misión de la orden de caballería y de él mismo en cuanto miembro de esta¹⁶. Habiéndose desvanecido el estado de verdad y justicia originales, propio de los primeros tiempos áureos, y habiendo sobrevenido la mentira y la maldad en su reemplazo, la misión, el proyecto de la caballería andante y de Don Quijote es la defensa de quienes resultan víctimas de este mundo actual, falaz e injusto; mediante estos concretos actos contra el mal vigente, el caballero define y ejecuta paulatina, ardua y metódicamente un *proyecto restaurador* del orden original perdido, proyecto en el cual empeña su entera voluntad y su entera vida. Pero el peculiar proyecto quijotesco, en su propósito restaurador de la Edad de Oro y de la verdad y justicia originales, conlleva una insanable imposibilidad, por cuanto su carácter arduo se redefine más bien como utópico, y desemboca por ello en un rotundo fracaso final. Hay por tanto en él, cual corresponde al temple heroico, una fuerte voluntad que desea y que obra conforme a su deseo¹⁷, pero que ya *no obtiene* conforme a su obrar, con lo cual la cadena secuencial tripartita propia de la matriz heroica queda incompleta y destruida por la ausencia de eficacia y de éxito. Hay en él un proyecto claro y definido a partir de lo que desea y mediante la ejecución de lo que desea, un proyecto que se canaliza instrumentalmente a través de la *aventura*, según le han enseñado sus modelos caballerescos ficcionales¹⁸, pero ese proyecto está llamado a fracasar por intrínseca irrealizabilidad, y fracasa al cabo y a cada paso con implacable mecanismo.

¿En qué paran, en efecto, la aventura y el proyecto quijotesco? Cuadra a este respecto deslindar las fórmulas del primer *Quijote*, de 1605, de las de la segunda parte de 1615. En 1605, la típica aventura quijotesca se amolda casi sin variantes a la estructura propuesta por Celina Sabor de Cortazar —y levemente ajustada por nosotros—, que consta de los siguientes elementos sucesivos: *a)* presentación de una realidad confusa a través de indicios equívocos como luces, bultos, voces, ruidos; *b)* interpretación errada de dicha realidad por Don Quijote, que ve en ella ocasión para un lance caballeresco; *c)* lucha entre Don Quijote y sus inventados antagonistas; *d)* derrota, o bien triunfo engañoso, de Don Quijote; *e)* intentos de Don Quijote por justificar o exculpar sus desatinos, aduciendo supuestas intervenciones mágicas de los malos encantadores o las mismas apariencias engañosas del mundo (*cfr.* Sabor de Cortazar, 1987: 40; González, 2008: 85). El esquema de la aventura lleva implícitas las razones de su fracaso y de la inviabilidad del proyecto en ella fundado, ya que si toda la acción caballeresca de Don Quijote se sostiene en una evaluación errada de la realidad, los enemigos contra los que acomete resultan, en cuanto integrantes de dicha realidad, igualmente falsos en su condición de tales; así es como la aventura entera fracasa a causa de su intrínseca inviabilidad. Ciertamente es que esta inviabilidad puede revestir diversas formas. En algunos casos radica en la imposibilidad misma del hecho por la condición ilusoria, apariencial, de quienes en él intervienen como potenciales objetos ofrecidos al sujeto: no se puede vencer a molinos (I, 8, pp. 88-91), a rebaños (I, 18, pp. 172-184), a cueros de vino (I, 35, pp. 391-395), ni se pueden conquistar bacías (I, 21, pp. 207-219), etc. En otros la inviabilidad de la aventura radica, más ajustadamente, en la mera derrota del sujeto Don Quijote ante el objeto mundo, como cuando cae molido ante el mozo de mulas de los mercaderes toledanos (I, 4, pp. 60-62), o ante el arriero amigo de Maritornes (I, 16, pp. 154-162), o ante los yangüeses (I, 15, pp. 146-154); por el contrario, en contadas ocasiones Don Quijote triunfa, pero se trata siempre de victorias efímeras o aparentes, que no se

consuman en una modificación meliorativa del objeto-mundo conforme a la intención heroica del sujeto: nuestro hidalgo vence, aparentemente, en su defensa de Andrés ante Juan Haldudo, pero este vuelve a castigar a su criado con más fuerza y saña no bien se aleja el confiado caballero (I, 4, pp. 55-59); también vence al vizcaíno —pese a salir él mismo bastante molido, por cierto—, pero este incumple con su mandato de acudir al Toboso para rendir homenaje a Dulcinea, entre otras razones, claro, porque Dulcinea no existe (I, 8-9, pp. 92-104); logra Don Quijote liberar a los galeotes, y al hacerlo parece por una vez obtener un parcial éxito en su proyecto restaurador de la justicia, al menos según él la entiende, pero sus beneficiarios, ingratos, acaban apaleándolo cuando el satisfecho paladín les impone como deber de gratitud la consabida visita al Toboso (I, 22, pp. 220-231). Vemos así que, ya por consistir el mundo al cual se enfrenta en una mera ilusión o apariencia, ya por caer lisa y llanamente derrotado, ya por triunfar efímera o aparentemente, Don Quijote en cuanto sujeto fracasa en su propósito de modificar el objeto-mundo a lo largo de todo el texto de 1605.

En 1615 este esquema se complejiza, ya que, amén de continuar vigentes, con mayor o menor fuerza, las tres clases de fracaso apuntadas¹⁹, se suman otras categorías más sutiles y —sobre todo— más crueles de infortunio. La gran novedad del segundo *Quijote* es, como se sabe, la construcción de la aventura como simulacro urdido por los demás, para reírse del pobre hidalgo; se trata de una ulterior vuelta de tuerca en la constitución de una aventura ilusoria o ficticia, solo que esta vez no es el propio Don Quijote quien se engaña en su percepción de la realidad, sino los otros quienes disponen las piezas para una virtual “puesta en escena” que lo confunda y desate en él la irrefrenable y defraudada voluntad heroica. Toda la extensa estadía de Don Quijote como huésped de los duques aparece signada por esta modalidad de pseudo-aventura, cuyo ejemplo más característico quizás se encuentre en el fraguado vuelo montado en Clavileño (II, 41, pp. 884-895). Junto a la aventura fracasada por inexistente en razón de su falsedad intrínseca, se encuentra en

1615 otro novedoso tipo de fracaso: el de la aventura abortada por falta de reacción o resistencia de parte del antagonista, que halla buen ejemplo en Tosilos, el lacayo con quien debe nuestro hidalgo justar para forzarlo a casarse con la hija de doña Rodríguez, pese a no haber sido él el burlador sino un labriego protegido del duque, y quien al ver la belleza de la joven accede a desposarla sin combatir (II, 56, pp. 1006-1011).

Pero más allá de estas nuevas modalidades de aventura abortada o imposible, la mayor innovación del segundo *Quijote* es *la extensión del fracaso de lo fáctico a lo anímico*, de lo objetivo a lo subjetivo, de lo exterior a lo interior. Se trata de una novedad de peso, porque con ella nos adentramos aún más a fondo en el derrotero evolutivo de la subjetividad moderna. En 1605 Don Quijote podía no obtener lo obrado y deseado, podía no realizar modificación meliorativa alguna sobre su objeto, pero su deseo y su acción se mantenían firmes, incommovibles, sólidos; era ineficaz, pero nunca abúlico ni inoperante. El sujeto moderno, lleno de confianza en sí mismo, rebosante de optimismo, se encontraba aún al inicio del camino, y no bastaban los tropiezos, por duros que estos fueran, para turbar su seguridad y su temple. En 1615 en cambio, de manera paulatina pero implacable, el personaje se hunde en la sima de la inacción primero, y de la abulia después. La Modernidad que Don Quijote inaugura parece haber avanzado en su ánimo —profética, visionariamente— lo suficiente como para que despunten ya los gérmenes de su fracaso y su desengaño históricos, de su agotamiento y su muerte. Comienza nuestro personaje por dejar de obrar, por buscar y justificar la inacción. Abandona la incoada aventura del barco encantado, no obra en absoluto para consumarla, porque advierte o decide que esa no es empresa para él sino para Dios, a la vez que confiesa, con estremecedora declaración que equivale a una explícita renuncia de lo más propio de toda carrera heroica, “yo no puedo más”²⁰. No acomete tampoco la defensa de Sancho cuando este es atacado por los del pueblo de los rebuznos, sino antes bien huye y se pone a bueno y prudente resguardo, para explicar luego a su atónito

escudero que “no huye el que se retira”, porque “la valentía que no se funda sobre la basa de la prudencia se llama temeridad”, y que él en su retirada, que no huida, ha “imitado a muchos valientes, que se han guardado para tiempos mejores, y de esto están las historias llenas” (II, 28, pp. 795-796). La novedad es extrema: si antes Don Quijote arremetía temerario e ignoraba la prudencia, ahora la proclama y reivindica como la principal virtud de armas; si antes inventaba aventuras y ocasiones de combate donde no las había, ahora ignora o niega las aventuras y los combates que la realidad misma, con palmaria evidencia, le presenta; si antes acudía a las historias y a los libros para autorizar ejemplarmente sus arrebatos bélicos y sus acciones irreflexivas con el modelo de insignes caballeros del pasado, ahora acude a esas mismas fuentes escritas y al mismo modelo de la caballería literaria para aducir ejemplos que avalen su táctica de retirada; si antes su discurso apuntaba a justificar el fracaso de su acción, ahora endereza su retórica para justificar su desnuda y escandalosa inacción. Es otro. Ya no imagina aventuras, ya no las ve cuando la realidad misma se las ofrece, a desgano las acepta cuando los demás se las urden, afrontándolas sin convicción, o llanamente las rechaza mediante indignas tretas discursivas.

A este Don Quijote que ya no obra sucede finalmente, en lo máximo de su metamorfosis antiheroica y novelesca, un Don Quijote que ni siquiera desea. El progresivo debilitamiento de su voluntad creadora, de su fuerza imaginativa constructora de realidades ficticias, de su espíritu moderno, va labrando en su ánimo los surcos de su cordura, pero también los de su desengaño, porque toda sabiduría conquistada es a la vez una felicidad y una tristeza. A la certidumbre otrora firmísima de su misión y su condición, a su inquebrantable fe en sí mismo y en el mundo tal como él se veía y lo veía, tal como él se quería y lo quería, se sobrepone ahora la creciente sombra de la duda y de la *noluntad*, de esa anti-potencia que es mucho más que una falta o mengua de voluntad, que es un positivo *no-querer*, o quizás, un *querer que no*. Don Quijote es, ya, el hombre cansado y apático del fin de los tiempos modernos. Es el doliente profeta de nuestro

propio hoy. Así, en la sucesión y articulación sapientísima de sus dos partes, que son como los dos hemisferios de un mundo narrativo y vital perfecto, el *Quijote* diseña comprensiva y sintéticamente, como en un modelo a escala, las enteras posibilidades de la matriz novelesca y, de su mano, de la gran aventura de la Modernidad, el derrotero completo de un trayecto que da su paso inicial en una zona incluso previa a la matriz heroica, con un sujeto que parece casi Dios en su acción cosmogónica y solitaria, en su optimismo omnipotente y autocentrado, prosigue luego con los pasos intermedios de un sujeto aparentemente heroico que va revelándose cada vez como menos heroico, que todavía desea y obra, pero no obtiene, y culmina en la acabada antiheroicidad del sujeto novelístico pleno, que aun deseando ya no obra, o que al llegar a la meta de su sabiduría —y de su muerte, porque ambas cosas suelen ir de la mano en la novela— ya ni siquiera desea, porque ya no entiende, porque ya no es²¹.

En su hermoso libro *Cervantes y la libertad*, Luis Rosales ensaya una tipología del fracaso quijotesco, distinguiendo entre el fracaso absoluto, el fracaso por resultado contradictorio con el propósito, y el fracaso por resultado ilusorio. En el fracaso absoluto, el más simple y evidente —batanes, toros, galeotes—, es la iniciativa quijotesca la que falla, y es el personaje el que resulta totalmente vencido y escarnecido (Rosales, 1985: II, 829). En el fracaso por resultado contradictorio con el propósito, en cambio, Don Quijote parece vencer, pero no logra su propósito profundo: Don Quijote gana el supuesto yelmo de Mambrino, pero el yelmo no es yelmo sino bacía; según Rosales, en estos casos el derrotado no es Don Quijote, sino su ideal, porque el éxito fáctico del supuesto caballero se sustenta en el fracaso de la virtud y del ideal que dan sentido a su caballería, y se trata por ello de un fracaso aún más amargo que el fáctico²². En cuanto al tercer tipo de fracaso, aquel por resultado ilusorio, que es propio de 1615, en él el problema de la justicia pasa a un segundo plano frente al problema de la verdad. Don Quijote, según hemos ya dicho, comienza a dudar de todo, de la realidad exterior, de su misión, de su mismo ser; comienza a flaquear

en su fe, y a preguntarse sobre la razón y consistencia de cada cosa. Si en 1605 creía en lo que no veía y tenía la certeza de lo ideal, en 1615 no cree en lo que ve y duda de lo real. El fracaso cobra entonces, frente a la condición meramente física y ocasional de 1605, dimensiones metafísicas y absolutas, porque no se trata ya de fracasar en tal o cual aventura concreta, en tal o cual lance de armas con su riesgo de golpes y palos, sino de fracasar en la vida, en el entero proyecto caballeresco que ha dado sentido a su existencia. Si los fracasos múltiples de 1605 eran propios y exclusivos del personaje Don Quijote, del loco y voluntarioso caballero en sus mal calculados trances bélicos, el fracaso total de 1615 ya no es solo de Don Quijote, porque en el fracaso de Don Quijote se encierra la clave del fracaso inherente a toda vida humana, la clave de la vida de todo hombre entendida como aventura fallida, como parábola inevitablemente tendida entre el exceso de voluntad y aspiración y la contundencia del límite que impone lo real (*cfr.* Rosales, 1985: II, 831-834). Si en 1605 Don Quijote fracasaba porque en su locura confundía los planos de lo voluntario deseado y lo real objetivo, en 1615 fracasa, sencillamente, porque es hombre, porque todo hombre, por el solo hecho de serlo, está necesariamente llamado a fracasar²³.

Siendo pues el fracaso lo más propio del quijotismo y lo más propio de la vida humana, aquel es símbolo y emblema de esta. Pero he aquí lo importante: *fracaso no equivale a frustración*. Don Quijote es un fracasado, mas no un frustrado, precisamente porque, no queriendo fracasar, tampoco temió hacerlo, porque siendo en todo momento consciente del riesgo se atrevió a correrlo y a enfrentarlo, y porque finalmente, advenido el fracaso, se atrevió también a sobrellevarlo y a sacar enseñanza de él para vivir —y morir— más sabio. Aun a sabiendas del peligro de fracasar, no dudó en obrar conforme a su deseo, a su proyecto, no se “reprimió”, por decirlo en nuestra hodierna jerga psicoanalítica²⁴. Si desear conduce necesariamente en esta vida nuestra a fracasar, vale con todo la pena seguir deseando y obrando según deseamos, porque fracasar conduce a su vez a conocer y a conocerse. El

fracaso es por tanto el precio, elevado pero valedero, que hemos de pagar por conocernos a nosotros mismos, y este doloroso e indispensable autoconocimiento solo se obtiene cuando descubrimos los límites que lo real objetivo impone a nuestro proyecto, a los dictámenes atrevidos, grandiosos, magníficos, de nuestra voluntad²⁵. Hay entonces en el fracaso de Don Quijote una cierta plenitud, un resplandor, una densidad que lo colman de sentido y lo preservan del absurdo, y en este sentido ya no podemos adscribir su fracaso final al fracaso histórico del proyecto ideológico e histórico de la Modernidad. Según el *Quijote* y según Cervantes hay un porqué en la vida y en las cosas que pasan —y no pasan— en la vida, pero ese porqué, paradójicamente, solo se descubre y se aprovecha fracasando, vale decir, solo hemos de saber quiénes somos hallando, a través de la experiencia del fracaso, aquellos “límites” que nos *de-finan*, que nos confieran esencia mediante el recorte doloroso de la deseada y desbordada existencia, que hagan sólido nuestro centro mediante la amputación sufriente de toda adyacencia querida y buscada pero imposible. Semejante fracaso puede llegar a ser entonces, en idéntica clave paradójica, un triunfo, y el radical desengaño quijotesco circunscribirse convenientemente, porque lo cierto es que Don Quijote no se desengaña, al fracasar, de su ideal de justicia, ideal que siempre ha formado y formará parte de ese “centro” suyo irrenunciable, sino de su peculiar y fallida estrategia para llevar ese ideal a lo real, de su descaminado modo de ponerlo en práctica, del modelo literario, anacrónico, desmedido y utópico de la caballería andante²⁶. Quizás sea esta enseñanza última de la gran novela una clave para que también el hombre de hoy, tras el fracaso de ese proyecto moderno tan magistralmente vaticinado y condensado en el *Quijote*, encuentre en los despojos y en los escombros mismos de ese fracaso un sentido y una sabiduría. Porque la vida —y la muerte!— siguen estando ahí, para interpelarnos y exigirnos.

Referencias bibliográficas

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris.

Bal, M. (1995) *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, 4ª ed. Cátedra, Madrid.

Bauzá, H. F. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Brémond, C. (1982). “La lógica de los posibles narrativos”, en AA.VV. *Análisis estructural del relato*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, pp. 87-109.

Carlyle, T. (1985). *Los héroes*. Sarpe, Madrid.

Cervantes, M. de (1982). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, 3ª ed., Planeta Barcelona.

Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco Libros, Madrid.

González, J. R. (2016). *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Universidad de Alcalá (Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes), Alcalá de Henares.

González, J. R. (2013). *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Miño y Dávila, Buenos Aires.

González, J. R. (2008). “El *Quijote* desde los libros de caballerías”, en Lucía Megías, José Manuel - Bendersky, José Adrián (eds.). *El Quijote en Azul*. Centro de Estudios Cervantinos - Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, Alcalá de Henares - Azul, pp. 75-97.

Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*, 3ª reimp. Gredos, Madrid.

Hegel, G. W. F. (1947). *Poética*. Espasa Calpe, Buenos Aires.

Lukac, G. (1966). *Teoría de la novela*. Siglo Veinte, Buenos Aires.

Ortega y Gasset, J. (1984). *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías, Cátedra, Madrid.

Rosales, L. (1985). *Cervantes y la libertad*, 2 vols., Ediciones Cultura Hispánica — Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

Sabor de Cortazar, C. (1987). *Para una relectura de los clásicos españoles*. Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.

Scheler, M. (1961). *El santo, el genio, el héroe*. Nova, Buenos Aires.

Todorov, T. (1982). “Las categorías del relato literario”, en AA.VV. *Análisis estructural del relato*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, pp. 155-192.

Unamuno, M. de (1981). *Vida de Don Quijote y Sancho*, 17ª ed., Espasa Calpe, Madrid.

funcional— contiene tres componentes: dos actores y una acción; planteado en los términos lógicos que usa Hendricks, dos argumentos y un predicado; o, en otra formulación, dos objetos y un proceso. Lingüísticamente debería ser posible formular esta unidad como: dos componentes nominales y uno verbal. La estructura de la oración sería entonces: sujeto —predicado— objeto (directo), en la cual tanto el sujeto como el objeto (directo) deben ser actores, agentes de la acción” (Bal, 1995: 25).

³ “Es asombroso [...] que la relación entre el sujeto y el objeto [...] aparezca aquí con un investimento semántico idéntico en los dos inventarios [de Propp y Souriau], el de ‘deseo’. Parece posible concebir que la transitividad, o la *relación teleológica*, como hemos sugerido llamarla, situada en la dimensión mítica de la manifestación, aparezca, como consecuencia de esta combinación semántica, como un semema que realiza el efecto de sentido ‘deseo’. [...] Por ejemplo, en un relato que no fuera más que una trivial historia de amor que acabara, sin la intervención de los padres, con el matrimonio, el sujeto es a la vez el destinatario, en tanto que el objeto es al mismo tiempo el destinador del amor: Él = Sujeto + Destinatario / Ella = Objeto + Destinador” (Greimas, 1987: 270-271).

⁴ En el despliegue de la acción gobernadora y salvífica de Dios, que continúa en cierto modo su acción cosmogónica, debe inscribirse una especie narrativa característica de la matriz cosmogónica en la literatura de la Edad Media: el *milagro literario o mariano*, relato cuyo actante sujeto no es Dios mismo sino la Virgen María, pero que se trata con todo de un sujeto, si bien no ontológicamente, funcionalmente omnipotente, pues actúa por permisión o delegación divina y no encuentra oposición ni resistencia algunas en el objeto-mundo al que, mediante su obrar milagroso, reconduce al orden primero establecido en la primera cosmogonía. (Cfr. González, 2013: *passim*).

⁵ “Se denomina intransitiva [una acción] si los movimientos corporales solo afectan a la persona que actúa, cambia sus estados, propiedades, etc. [...] Pero las acciones no son únicamente intransitivas; son antes que nada las relaciones de la persona con el mundo. El agente realiza acciones transitivas al causar cambios en el mundo, al mudar objetos, al alterar su forma, al transformar un objeto en otro, etc. La acción transitiva es asimétrica: el objeto afectado por una acción no puede afectar a la persona a través de una reacción idéntica. Una persona puede dar un puntapié a una pelota, pero una pelota no puede dar un puntapié a una persona. Los cambios más radicales en el mundo provienen de las acciones productivas y de las destructivas. En las primeras, el agente crea un objeto hasta entonces inexistente, en las segundas, él o ella aniquila un objeto existente” (Dolezel, 1999: 91).

⁶ “En las *Cosmogonías* es el nacimiento de las cosas y, ante todo, de la naturaleza, la irrupción y lucha de las fuerzas que en ella dominan, lo que constituye el fondo del poema. Buscando representar de manera más concreta

¹ Seguimos muy de cerca en el desarrollo de este artículo, incluso textualmente en ciertos pasajes, lo ya expuesto en nuestro libro *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo* (2016).

² “Cada fase de la fábula —cada acontecimiento

la generación de los seres, personifica esas fuerzas y fenómenos. El mismo carácter aparece en las *Teogonías* [...]. Estas concepciones son menos simbólicas; las divinidades, llamadas a un imperio moral, abandonan la forma de las fuerzas físicas para cobrar la individualidad espiritual que responda a su esencia, y, por consecuencia, tienen el derecho de obrar y de ser representadas con rasgos humanos. Sin embargo, le falta a este género de epopeya la verdadera *unidad poética*. Ofrecen una sucesión necesaria de hechos e incidentes, pero ninguna acción individual que parta de un centro, que tenga en sí misma su unidad, formando un círculo completo e independiente. Además, el sujeto, por su misma naturaleza, no abarca el mundo en su totalidad” (Hegel, 1947: 76-77). Va de suyo que los reproches de Hegel no resultan en absoluto aplicables a Yavé, sujeto que unifica acabadamente con su presencia soberana y omnipotente los diversos episodios del entero relato bíblico y sí abarca el mundo en su totalidad.

⁷ Recuérdese que en la clásica concepción de Thomas Carlyle es precisamente la capacidad de hacer la Historia lo que define como héroe al hombre de fuerte voluntad, de modo tal que la Historia misma solo se deja configurar “heroicamente”: “A mi modo de ver, la Historia universal, lo realizado por el hombre aquí abajo, es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que entre nosotros laboraron [...]: todo lo que cumplido vemos y atrae nuestra atención es el resultado material y externo, la realización práctica, la forma corpórea, el pensamiento materializado de los grandes hombres que nos enviaron. Su historia, para decirlo claro, es el alma de la historia del mundo entero” (Carlyle, 1985: 31).

⁸ “Al héroe el mundo se le ofrece en primer lugar como «resistencia», es decir, que le está dado como mundo real. Es un hombre de realidades, o sea un ser que introduce «ideas», que el genio solo percibe unilateralmente, en la materia concreta del mundo. Pero para eso, para no obrar a ciegas, siempre ha de estar respaldado de una cultura espiritual superior y de una conciencia religiosa” (Scheler, 1961: 95).

⁹ “Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisorio de estar regidos por la ilusión —por lo general de naturaleza utópica— de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello —en todos los casos de manera absolutamente convencida— a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto” (Bauzá, 1998: 5); “Si tuviéramos que escoger una nota distintiva con que caracterizarlos —una suerte de común denominador— diríamos que el aspecto más destacable y por el que el imaginario popular los ha entronizado como héroes, es el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor, tal como hemos apuntado. Ese esfuerzo —utópico la mayor parte de las veces— es el que lleva al héroe necesariamente a una muerte trágica, la que ocurre en un tiempo prematuro y sin que este haya empezado

a perder su arrojo a causa de la vejez. De este modo su imagen, detenida en el momento decisivo del combate, perdura sin marchitarse en la esfera del imaginario mítico” (7).

¹⁰ “Lo mismo que el genio, también el héroe tiene que manifestar una exuberancia excepcional y supernormal de alguna específica función espiritual. Pero en él esta función no es (como en el hombre religioso) la efusión del alma a la gracia, o (como en el genio) la superabundancia del pensamiento y de la contemplación espiritual distinta de toda mera aplicación práctica a las necesidades de la vida, sino «superabundancia» de «voluntad espiritual», de concentración, perseverancia, seguridad frente a la vida de los impulsos. El héroe es un hombre de voluntad, y esto quiere decir a la vez, hombre de poder. Eso no impide que un alma heroica pueda hallar un cuerpo débil; pero jamás podrá estar unida a una vitalidad débil. Es decir, que el vigor, la impetuosidad, la pujanza, la plenitud y la disciplina interior y casi automática de los impulsos vitales constituyen elementos de la esencia del héroe (lo que difiere totalmente del genio)” (Scheler, 1961: 94).

¹¹ El dominio de su propia alma es tan capital para la eficacia del obrar heroico como el dominio del mundo exterior: “Entre las virtudes que llamamos específicamente «heroicas» se encuentra por lo tanto ante todo como virtud fundamental el «dominio de sí mismo». Pues solo puede conquistar poder sobre los demás, quien se domina al máximo a sí mismo; solo puede ejercer dominio sobre los hombres —pues el hombre es el más alto objeto de la dominación del hombre— el que tiene el señorío sobre sí mismo” (Scheler, 1961: 95).

¹² Podría inclusive distinguirse, según diremos más adelante, entre un Don Quijote que desea y obra e inicial y subetivamente obtiene, otro que continúa deseando y obrando mas ya no obtiene, y un Don Quijote asaz diverso, que en la segunda parte de la novela a menudo ya no obra, y que sobre el final ni siquiera desea.

¹³ “El encuentro entre la persona que actúa y la fuerza-N es la dinámica elemental de la narrativa. [...]. Debido a la falta de intencionalidad de la fuerza-N, el encuentro es asimétrico: en respuesta a los sucesos-N no intencionales, que están fuera de su control, la persona tiene que diseñar y ejecutar acciones intencionales apropiadas que estén dentro de su capacidad. Frente a sucesos-N destructivos, la persona adopta acciones protectoras [...]. La fuerza-N opera conforme a leyes naturales pero su efecto sobre las personas es fortuito” (Dolezel, 1999: 96-97). Por nuestra parte estamos tentados de ampliar el concepto de Dolezel y definir junto a la fuerza-N, por su carácter igualmente no intencional y de efectos fortuitos, un tipo de *fuerza-S* o fuerza social, tan ciega y mecánica en su modo de imponerse al sujeto como la natural, en la gran tradición de la novela moderna.

¹⁴ Existen, con todo, subespecies novelísticas de matricialidad netamente heroica, como las llamadas

novelas de aventuras o las tan diversas y fecundas modalidades de la novela policial, donde el sujeto logra finalmente imponerse al mundo mediante la restauración de un orden de armonía, justicia o legalidad circunstancialmente violado.

¹⁵ Así lo explica Bajtín: “Le roman, étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l’évolution de la réalité elle-même: seul celui qui évolue peut comprendre une évolution. Le roman est devenu le personnage principal du drame de l’évolution littéraire des temps nouveaux, précisément parce que c’est lui qui traduit aux mieux les tendances évolutives du monde nouveau. Car il est l’unique genre né de ce monde-là, en tous points de la même nature que lui. Il a anticipé, il anticipe encore, l’évolution future de toute la littérature” (Bakhtine, 1978: 444). Georg Lukac (1966: 67-68) señala también esta condición inestable y fluctuante del mundo novelesco, enfatizando el carácter *fragmentario, no sistematizable* y por ello *abstracto* de la realidad objetiva en la novela: Frente a este mundo novelesco en permanente cambio, el mundo de la épica heroica se encuentra para Bajtín “séparé de toutes les époques futures, il est absolu et parfait; il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement. Dans le monde épique il n’y a point place pour l’inachevé, l’irrésolu, le problématique. Il ne demeure en lui aucune échappatoire vers l’avenir. Il se suffit à lui-même, ne présume aucun prolongement, n’en a nul besoin. Les définitions temporelles et axiologiques s’y fondent en un tout indissoluble [...]. Le monde de l’épopée est totalement achevé, non seulement comme événement réel d’un passé lointain, mais aussi quant à son sens et sa valeur: on ne peut ni le changer, ni le réinterpréter, ni le réévaluer. Il est tout prêt, achevé, immuable, comme événement réel, comme sens et comme valeur” (452-453). La observación bajtiniana de que no se puede cambiar el mundo épico no significa que no pueda reordenárselo a su disposición primera y justa, que es precisamente lo que efectúa el héroe; lo que entiende decir el crítico es que ese cambio no va en contra de la esencia cerrada e inmutable de ese mundo —plenamente concorde en ser y en valor con el héroe que sobre él actúa, según hemos dicho—, sino todo lo contrario, tiende a restaurarla cuando ha sido circunstancialmente obliterada o lesionada. Por paradójico y escandaloso que parezca, el verdadero heroísmo entraña siempre, en su raíz profunda y por sobre cualquier aspecto engañoso de revolución, una misión conservadora y reaccionaria. Ocurre que la restauración de un orden olvidado puede mentir novedad.

¹⁶ “No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. [...] Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. [...] Para cuya seguridad, an-

dando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros [...]” (*Quijote*, I, 11, pp. 114-115; todas nuestras citas y referencias corresponden a la edición de Martín de Riquer).

¹⁷ El voluntarismo quijotesco, entendido como un modo de identificar el querer y el creer con el obrar y el crear, ha sido interpretado por Unamuno como la clave de un peculiar heroísmo español, como lo propio de una filosofía vitalista, o mejor, de una fe o religión vitalistas y heroicas intrínsecamente españolas: “¿Hay una filosofía española, mi Don Quijote? Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de crear la verdad. Y esta filosofía ni se aprende en las cátedras ni se expone por lógica inductiva ni deductiva, ni surge de silogismos, ni de laboratorios, sino surge del corazón” (Unamuno, 1981: 205).

¹⁸ Y según explica Ortega, fundando la heroicidad de Don Quijote en su voluntad aventurera: “Podrán a este vecino nuestro quitarle la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible. Serán las aventuras vahos de un cerebro en fermentación, pero la voluntad de la aventura es real y verdadera. Ahora bien, la aventura es una dislocación del orden material, una irrealidad. En la voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una extraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal. [...] ¿Cómo hay modo de que lo que no es —el proyecto de una aventura— gobierne y componga la dura realidad? Tal vez no lo haya, pero es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto; se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, en una palabra, los instintos biológicos, les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. [...] Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad” (Ortega y Gasset, 1984: 226-227).

¹⁹ Aventuras ilusorias o aparentes: no se puede vencer a los títeres del teatrillo de maese Pedro (II, 26, pp. 778-788); aventuras con derrota de Don Quijote: su caída ante el Caballero de la Blanca Luna (II, 64, pp. 1076-1080); aventuras de vencimiento efímero o aparente: Don Quijote vence al caballero de los Espejos (II, 14, pp. 673-685), pero no disuade al bachiller Carrasco que se oculta detrás de esa máscara de su propósito firme de acabar con la carrera caballerescas de su vecino, y por eso volverá el bachiller y lo derrotará bajo la nueva máscara de la Blanca Luna.

²⁰ “¡Basta! —dijo entre sí don Quijote—. Aquí será predicar en desierto querer reducir a esta canalla a que por ruegos haga virtud alguna. Y en esta aventura se deben de haber encontrado dos valientes encantadores, y el uno estorba lo que el otro intenta: el uno me deparó

el barco, y el otro dio conmigo al través. Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más” (II, 30, p. 806).

²¹ Un momento ontofánico, revelatorio, de este desgarrador proceso es el que recoge el capítulo 58 de 1615, cuando Don Quijote, al ver pasar la caravana que transporta imágenes de santos, tras comparar los combates a lo divino de estos con los combates a lo humano que a él le competen, confiesa: “Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos” (II, 58, p. 1018). Perdida la fe en sí mismo, Don Quijote ya no es Don Quijote.

²² “A veces vemos que Don Quijote emprende una aventura y logra la victoria más por el temple de su ánimo que por la fuerza de su brazo. A este modelo pertenecen las aventuras del cuerpo muerto, el encuentro con los frailes benitos y la ganancia del yelmo de Mambrino. Todas ellas son emprendidas con la finalidad de redimir al cautivo, pero sus resultados son despojar al barbero, maltratar al vizcaíno y perniquebrar para toda su vida al licenciado. El éxito de Don Quijote en estos casos es burlesco y cruel. Deja un regusto amargo en nuestro ánimo. En las aventuras en que el fracaso es absoluto la risa del lector se producía por el contraste entre el éxito y la virtud, puesto que Don Quijote quedaba escarnecido; en las aventuras en que el fracaso se produce porque el resultado es contrario al propósito que anima a Don Quijote, la risa se consigue por el contraste entre el éxito y el ideal, puesto que la justicia queda maltrecha. Ahora bien, no olvidemos que en uno y en otro caso no es solo el éxito quien fracasa. Cervantes no se para en barras y corta por lo sano. Cuando apalean a nuestro héroe la verdad es que nos reímos a expensas de la virtud de Don Quijote, y cuando Don Quijote triunfa la verdad es que nos reímos a expensas del ideal de justicia. Vamos de mal en peor” (Rosales, 1985: II, 830).

²³ “Vivir es fracasar. Cervantes nos enseña que el fracaso es inherente a la existencia humana. Si vivimos en peligro, fracasaremos heroicamente. Si vivimos sin afrontar el riesgo, fracasaremos totalmente. No hay opción. Hay que atreverse a vivir. Hay que atreverse a ser

hombre. Hay que atreverse a fracasar [...]. Cervantes va más lejos y ata el cabo de la prudencia al heroísmo. No es lo mismo querer fracasar que aceptar la experiencia del fracaso. La vida se edifica sobre escombros. De manera parcial o total, fracasan necesariamente nuestros proyectos, nuestras certidumbres y nuestras ilusiones. Cervantes nos enseña que para ser fieles a nuestra vida es necesario aceptar estos fracasos —que en modo alguno hemos buscado, pero fijan el área de nuestras posibilidades—, y para ser fieles a nosotros mismos es preciso aceptar la lección del fracaso, que en modo alguno hemos querido, pero nos va calando el alma y puede estimularnos o destruirnos” (Rosales, 1985: II, 851).

²⁴ “Quien no quiere triunfar, no puede fracasar. Su fracaso no es verdadero. Cervantes nos enseña que el valor de atreverse a fracasar no debe confundirse con la voluntad de frustración, ni el valor de aceptar el fracaso se puede confundir con el desánimo. Don Quijote se arriesga, vive en peligro, pero no cede ante la derrota. El fracaso le hace nacer todos los días” (Rosales, 1985: II, 852).

²⁵ “En verdad, todo deseo se convierte en fracaso. Pero téngase en cuenta que el fracaso no es puramente amargo y delusivo, puesto que en él se nos revelan nuestras raíces. El fracaso es la frontera del ser. La verdad de la vida solo se nos define ante la muerte. Así, pues, en la experiencia del fracaso, y únicamente en ella, conoce el hombre sus propios límites. Para llegar a conocerse a sí mismo hay que ponerse a prueba, hay que arriesgarse a fracasar” (Rosales, 1985: II, 852).

²⁶ Adviértase con qué fineza nos sugiere Cervantes que el desengañado y ya cuerdo Don Quijote, al abominar de los libros de caballerías en su lecho de agonía, no arrastra en su abominación al ideal de orden y justicia que buscó en ellos impropriamente, sino antes bien sigue teniéndolo bien presente en su pensamiento y en sus actos, mediante la circunstancia de que lo último en que piensa y hace el moribundo personaje es, precisamente, testar en favor de sus seres queridos, poniendo así orden en sus cosas y haciendo justicia y retribución a aquellos de quienes se considera deudor en afecto y cuidados.